

Gdańsk 2024, Nr. 50/51

Dawid Łuczak

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu / Adam Mickiewicz- Universität in Poznań

<https://orcid.org/0009-0006-9016-9804>

Sprachvarietäten und ihre übersetzerische Wiedergabe als literarischer Ausdruck hybrider Identitäten. Am Beispiel des Romans *Król* von Szczepan Twardoch und seiner Übersetzung von Olaf Kühl

<https://doi.org/10.26881/sgg.2024.50.51.06>

Der Beitrag betrifft die Frage der sprachlichen Hybridität und deren Übersetzung am Beispiel des Romans *Król* von Szczepan Twardoch und seiner deutschen Version, die von Olaf Kühl verfasst wurde. Das Hauptthema ist die Rolle von sprachlichen Varietäten – Dialekten, Soziolekten, aber auch Stilen – als literarischer Ausdruck von Identitäten. Der Autor stellt fest, dass Twardoch bewusst eine Mischung aus Sprach(varietät)en einsetzt, wie Jiddisch oder dem Jargon der Warschauer Gangster, um die Dominanz des Polnischen als Standardsprache in Frage zu stellen und die kulturelle Heterogenität des Warschau der Zwischenkriegszeit hervorzuheben. Sprachliche Subvarianten, besonders Jiddisch, symbolisieren die Marginalisierung und den sozialen Ausschluss bestimmter Gruppen, stellen aber gleichzeitig deren identitäre Autonomie dar. Aus postkolonialer Perspektive zeigt Twardoch hybride Identitäten, die in Konflikt mit hegemonialen kulturellen und sprachlichen Strukturen geraten. Kühl reproduziert diese sprachliche Heterogenität in seiner Übersetzung, indem er Elemente des Jiddischen, des Russischen sowie des Soziolekts der Warschauer Unterwelt bewahrt und so die polnisch-jüdische Multikulturalität dem deutschen Leser näherbringt. Damit wird die Übersetzung zu einem ‚dritten Raum‘, in dem verschiedene Sprachen und Identitäten miteinander verschmelzen. Kühl gelingt es, sowohl die Authentizität der Figuren als auch die kulturellen Spannungen, die für die postkoloniale Interpretation des Textes relevant sind, auf kreative Weise herauszuarbeiten.

Schlüsselwörter: Szczepan Twardoch, Olaf Kühl, sprachliche Hybridität, Übersetzung, kulturelle Heterogenität, Postkolonialismus, Identitätsausdruck

Language varieties and their translation as literary expression of hybrid identities. On the example of the novel *Król* by Szczepan Twardoch and its German translation by Olaf Kühl. The article deals with the question of linguistic hybridity and its translation using the example of the novel *Król* by Szczepan Twardoch and its German version by Olaf Kühl. The main topic is the role of linguistic varieties – dialects, sociolects, styles – as literary expression of identities. The author notes that Twardoch deliberately uses a mixture of language (varieties), such as Yiddish or the jargon of Warsaw gangsters, to challenge the dominance of Polish as the standard language and to emphasize the cultural heterogeneity of interwar Warsaw. Linguistic sub-variants, especially Yiddish, symbolize the marginalization and social exclusion of certain groups, but at the same time represent their identitary autonomy. From a postcolonial perspective, Twardoch shows hybrid identities that come into conflict with hegemonic cultural and linguistic structures. Kühl reproduces this linguistic heterogeneity in his translation by preserving elements of Yiddish, Russian and the sociolect of the Warsaw

underworld, thus bringing Polish-Jewish multiculturalism closer to the German reader. The translation thus becomes a ‘third space’ in which different languages and identities merge. Kühl succeeds in bringing to the fore both the authenticity of the characters and the cultural tensions that are relevant to the post-colonial interpretation of Twardoch’s novel.

Key words: linguistic hybridity, translation, cultural heterogeneity, postcolonialism, expression of identity

1. Vorbemerkung: Sprachvarietäten und ihre Rolle in literarischen Texten

In literarischen Texten werden Sprachvarietäten – verstanden nach Coseriu als Dialekte, Sprachstufen und Sprachstile (vgl. COSERIU 1976: 28) – ästhetisch funktionalisiert und werden zum stilbildenden Merkmal. Dies konnte nicht erkannt werden, solange man den literarischen Stil mit der hochsprachlichen Norm identifizierte. Die Sprachen der Literatur definierten auch zum Teil die gehobene Sprachnorm (vgl. GREINER 2004: 899–901). Die Standardsprache bestimmte demzufolge korrekte und anerkannte sprachliche Normen. Alles, was diese Normen verletzte, wurde marginalisiert, deshalb waren sprachliche Varianten in einem literarischen Werk keine erwünschte Erscheinung. Erst die „Einsicht in den quasi-semantischen Charakter des Stils im literarischen Kunstwerk öffnete den Blick für die Möglichkeiten, die nicht-standardsprachliche Elemente für die Darstellungsfunktion der Sprache bereithalten“ (GREINER 2004: 901). Die Erkenntnis der bedeutungstragenden Dimension von Stilmerkmalen bahnte damit den Weg für die Beschäftigung mit Sprachvarietäten, und man erkannte allmählich ihre sinnstiftende und interpretationssteuernde Funktion in einem literarischen Text.

Aus literaturwissenschaftlicher Perspektive erfüllen Sprachvarietäten als eines der Elemente des literarischen Stils eine Reihe von Funktionen: Nachahmung der Realität und Vermittlung des Ausdrucks der Authentizität, Andeutung der Wirklichkeitsnähe, Illusion der Mündlichkeit, Identitätstragende Funktion, „Instrument zum Entwurf von [fiktionalen] Gegenwelten“ (GREINER 2004: 899), Koloritfunktion, authentische Gestaltung von Handlungsorten (vgl. ebda). Der Einsatz von sprachlichen Varietäten dient vor allem der Charakterisierung der Figuren. Ihre sprachliche Differenzierung kann ein Beweis für ihre Herkunft, Erziehung, Ausbildung, gesellschaftliche Einordnung, Weltanschauung u. dgl. sein.

Die sprachlichen Subvarianten, besonders Dialekte, sind in einem literarischen Text fast immer ein Mittel zur Ausdifferenzierung des Figurenrepertoires und der dargestellten kulturellen Räume. Oftmals weisen sie auf die Existenz von kulturellen Minderheiten hin und wollen ihnen gerecht werden, indem sie ihnen im Text eine authentische Stimme verleihen. Sie stehen dementsprechend für Wirklichkeitsnähe und Authentizität, aber auch für Heterogenität und kulturellen Reichtum. Man erkennt also, dass Sprachvarietäten zum Schaffen von Bedeutungen dienen, als stilistisches Mittel die Mannigfaltigkeit einer Kultur behaupten und die Heterogenität der Figuren signalisieren.

2. Szczepan Twardochs *Król*: sprachliche Hybridität aus postkolonialer Perspektive

Der Roman *Król* (2016) des Prosaikers Szczepan Twardoch (geb. 1979) fand beim polnischen Publikum großen Anklang und wurde mehrmals ausgezeichnet. Im Jahr 2017 erhielt Twardoch den O!Lśnienia-Kulturpreis.¹ Der Roman wurde für den Literaturpreis Gdynia und den Róże-Gali-Preis nominiert. Król erzielte außerdem großen Erfolg im Theater und Fernsehen. Das Werk wurde in mehrere Sprachen übersetzt, darunter 2018 ins Deutsche von Olaf Kühl unter dem Titel *Der Boxer*. Die Übersetzung wurde vom deutschsprachigen Publikum enthusiastisch aufgenommen und der Übersetzer wurde für seine herausragende Arbeit 2018 mit dem Helmut-M.-Braem-Übersetzerpreis² ausgezeichnet.

Twardochs Prosatext weist Merkmale des Kriminalromans, der politischen Fiktion, des historischen Romans oder des Sittenromans auf. Die Handlung spielt um das Jahr 1937 in Warschau – einer Stadt, in der mehrere Kulturen, Ethnien und soziale Gruppierungen koexistieren. Im Vordergrund steht dabei das polarisierte und konfliktbehaftete Verhältnis des polnischen und jüdischen Teils der Gesellschaft. Der Autor berührt viele historische, politische und nationale Themen aus der Zwischenkriegszeit, entwirft aber auch ein Bild des sportlichen Wettkampfes aus der Perspektive der jüdischen Unterwelt. Sprachliche Varietäten werden vom Autor bewusst als Kontestation zum Standard eingesetzt. So treten im Roman gleichrangig nichtstandardsprachliche Ausdrucksweisen auf. Eine solche Art der Verschiebung von Subsprachen, die sich sonst am Rande literarischer Produktion befinden, ins Zentrum des künstlerischen Ausdrucks kann als bedeutender Perspektivenwechsel betrachtet werden und stellt die bestehende standardsprachliche Hierarchie innerhalb eines Kulturräumes in Frage.

Twardochs Texte werden aus der Perspektive ‚kleinerer‘ Kulturen bzw. kultureller Peripherien verfasst. Dabei scheint eine Umsetzung postkolonialer Ansätze im Spiel zu sein. Es handelt sich beim Postkolonialismus zunächst um eine Strömung, die

„[...] sowohl die Zeit nach der Unabhängigkeit der Kolonien insgesamt [bezeichnet] als auch die – zum Teil daraus resultierenden – Verhaltens- und Denkweisen in den neu entstandenen Staaten. Wenn nun davon ausgegangen wird, daß die Kulturen der westlichen Welt auf Ausgrenzung aufgebaut sind, so ist offensichtlich, daß sie ihre Autorität vorrangig durch entsprechende Binaritäten darzustellen versuchen: Eigenes/Anderes, Kolonisierer/Kolonisierte, Okzident/Orient etc.“ (WOLF 2003: 102)

Postkolonialismus thematisiert dabei nicht nur koloniale Strukturen im historischen Sinne, sondern auch „Effekte kolonialer Denkweisen und Imaginationen, die relativ unabhängig von tatsächlichen kolonialen Konstellationen bis heute nachwirken“ (SCHARRER 2017: 134).

Besonders interessant, innovativ und produktiv bei postkolonialen Postulaten ist die literarische Analyse von solchen Texten, die zwar aus angrenzenden Sprachgemeinschaften bzw. Volksgruppen stammen, aber auf den ersten Blick nicht in der Relation ‚Kolonisator

¹ Vgl. o. V.: O!Lśnienia 2016: Szczepan Twardoch otrzymał nagrodę główną, unter: <https://kultura.onet.pl/sztuka/olsnienia-2016-szczepan-twardoch-odebral-nagrode-glowna/1b61rtb> (Zugriff am 23.10.2024).

² Vgl. o. V.: Der Helmut-M.-Braem-Übersetzerpreis 2018 ging an Olaf Kühl, unter: <https://freundeskreis-literaturuebersetzer.de/preise/helmut-m-braem/laudationes-und-preisreden/> (Zugriff am 23.08.2024).

vs. Kolonisierter‘ zueinander stehen, wie es z. B. bei historischen, kulturellen und literarischen Beziehungen zwischen Polen und Deutschland der Fall ist.³ Besonders geeignet ist die postkoloniale Interpretationsmethode für diejenigen Werke und Autoren, die bewusst kulturelle Hierarchien und Machtkonstellationen kontestieren und mit Kulturauffassungen polemisieren – wie etwa Twardoch in seinem *Król*.

Postkolonialismus nimmt jegliche Machtdiskurse ins Visier, in denen Mechanismen der Kolonialisierung enthalten sind. Die postkoloniale Analyse des Textes heißt dann, „die rhetorischen Praktiken der Unterdrückung, Bevormundung und Aneignung des ‚Fremden‘ durch Vertreter einer Kolonialmacht aufzuspüren und zu demontieren“ (LUKAS 2010: 177). Aus diesem Grund ist es nötig, den Begriff Kolonisation im Sinne von Gründung, Eroberung, Entwicklung von Gebieten in Übersee zu erweitern, und zwar: „[...] um die Herrschaft über nationale oder soziale Minderheitsgruppen in demselben Land“ (ebd.). Koloniale Strukturen sind also nicht nur zwischen Ländern und kulturellen Räumen zu beobachten, sondern auch innerhalb einzelner kultureller Systeme, in denen ständig bestimmt wird, was als Zentrum der Kultur gelten soll und was an den Rand geschoben wird.

Ein Schlüsselbegriff für postkoloniales Denken ist die Hybridität. Der Terminus steht für die vielfältigen Vermischungen, Interferenzen und Zwischenräume der Kulturen. Damit lenkt der Postkolonialismus den Blick vor allem auf die kulturellen Zwischenräume, wo sich die Kulturen durchdringen, überlappen und vermischen. Hybridität ist dabei als Verhandlungsspielraum der Kulturen gedacht, die sich in ‚Dritten Räumen‘ begegnen und dabei ihre Differenzen aushandeln. In diesem Sinne führte Homi Bhabha den Begriff in den postkolonialen Diskurs ein. Hybridität markiere

„[...] jene – z. T. gewaltvollen – historischen Prozesse der Dekolonisierung, die als Ausdruck ihrer Interpretations- und Produktionsvielfalt kulturelle Mischformen hervorgebracht haben. Daraus resultiert die Einsicht, daß, sobald etwa ‚Wesen‘ oder ‚Ort‘ einer Kultur diskutiert wird, diese nicht als homogen oder geschlossen verstanden werden können.“ (WOLF 2003: 103)

Der Prozess der Bedeutungsbildung erfolgt also über kulturelle Grenzen hinweg und befindet sich grundsätzlich in einem Zwischenbereich zwischen den bestehenden Bezugsrahmen und Gegensätzen. Bhabha meint mit dem Konzept des ‚Dritten Raums‘ keinen konkreten Ort oder Raum,⁴ sondern „[...] eine räumlich semantisierte theoretische Denkfigur. Die Raummetaphorik dient (lediglich) dazu, das Denken in vermeintlich stabilen Kulturkreisen und Identitäten [...] zugunsten von Prozessen und Bewegungen in einer Figur des Dritten zu überwinden“ (STRUVE 2017: 226). Im hybriden Zwischenraum i. S.v. Bhabha kommen dynamische Prozesse der Annährung und Konfrontation von Anderem und Heimischem zum Tragen, aber auch des Ineinanderfließens beider. Dabei ist Hybridität eine produktive

³ Die Anwendbarkeit des postkolonialen Paradigmas auf die Untersuchung der deutsch-polnischen Literaturbeziehungen belegen mehrere Publikationen. Vgl. etwa JOACHIMSTHALER (2011), BRANDT (2014, 2021), ZDUNIAK-WIKTOROWICZ (2018), UFFELMANN (2020).

⁴ „[Der] Dritte Raum konstituiert, obwohl ‚in sich‘ nicht repräsentierbar, die diskursiven Bedingungen der Äußerung, die dafür sorgen, daß die Bedeutung und die Symbole von Kultur nicht von allem Anfang an einheitlich und festgelegt sind und daß selbst ein und dieselben Zeichen neu belegt, übersetzt, rehistorisiert und gelesen werden können“ (BHABHA 2007: 57).

Kategorie, denn in solchen Freiräumen entsteht die Möglichkeit, mit bisherigen Sachverhalten zu brechen, sie neu zu perspektivieren oder zu verwandeln.

Die postkolonialen Ansätze legen kulturelle Hierarchien offen und verlangen eine Neu-aushandlung von kulturellem ‚Zentrum‘ und Peripherie, also dasjenige ins Zentrum zu rücken, was mit einer Hauptströmung nicht übereinstimmt, Konventionen bricht, gegen angetroffene (gesellschaftliche, sprachliche etc.) Normen verstößt, gegebene Tatbestände infrage stellt. Es werden dabei Hybriditäten postuliert, die dem Differenten einen Raum schaffen, und in dem das Andere einen gleichberechtigten Platz gegenüber dem bereits Vorhandenen einnimmt.

Die kurz skizzierten Aspekte postkolonialer Ansätze sind für die vorliegende Studie in mehrerlei Hinsicht aufschlussreich. Bezuglich des Romans von Szczepan Twardoch ist zunächst festzustellen, dass *Król* „[...] eine differenzierte Repräsentation kultureller Heterogenität“ (WOLF 2003: 103) aufweist. Kultur erscheint hier als Ensemble kultureller Gemeinschaften, zwischen denen Hierarchien und Machtgefälle zwischen Zentrum (i. S.v. monolithischem Kulturverständnis oder sprachlichem Standard) und Peripherie (gemeint als sprachliche Heterogenität oder hybride Identitäten) wirksam werden. In diese sind die Romanfiguren eingebunden, die ihre Identität immer wieder neu aushandeln müssen. Man kann also einen engen Zusammenhang mit postkolonialen Postulaten beobachten. Besonders deutlich wird dies auf der sprachlichen Ebene des Werkes. Bei Twardoch wird eine komplexe Sprachlandschaft gezeichnet, die Standardsprachen, ihre dialektalen und sozialektalen Ausprägungen sowie deren spannungsgeladenen Hybridisierungen umfasst. Über diese werden minoritäre Gemeinschaften sprachlich markiert, die innerhalb des Gefüges der kulturellen Polysysteme ihren Ort behaupten. Twardochs Figuren bewegen sich dabei zwischen Standard und Varietät und versuchen ihre Identität in hybriden Zwischenräumen zu bestimmen. Indem er Vertreter von marginalisierten Kulturen zu Wort kommen lässt, verweist Twardoch zugleich auf die zwischen Zentrum und Peripherie bestehenden Hierarchien. Hybridität wird somit auch auf der Ebene der sprachlichen Textgestaltung repräsentiert.

3. Postkoloniale Zugänge im Translationsprozess

Diese Überlegungen sind auch im Zusammenhang mit der Übersetzung eines sprachlich hybriden literarischen Textes in die andere Kultur zu betrachten. Der Übersetzer hat es mit der kulturellen Identität des Textes zu tun und diese kommt auf sprachlicher Ebene, etwa in Sprachvarietäten, zum Tragen.

Auch die postkoloniale Betrachtungsweise der Übersetzung betont die Dynamik von kulturellem Zentrum und Peripherie und nimmt die Einbindung des Übersetzers in ungleiche Machtverhältnisse ins Visier (vgl. LUKAS 2013: 8). Sie bezieht dabei für die ‚kleinen‘ Kulturen Position und für minoritäre Gemeinschaften, sie will Hierarchien und Machtstrukturen zwischen den Kulturen sichtbar machen und mit ihnen brechen.

In Bezug auf Homi Bhabhas Begriff des ‚Dritten Raums‘ kann auch die Übersetzung als ein solcher ‚Dritter Raum‘ verstanden werden. Bhabha erweiterte den Übersetzungsbegriff also um postkoloniale Gedanken, indem er ihn als eine kulturelle Übersetzung betrachtet und

mit einigen der Hauptbegriffe postkolonialer Diskurse wie Kulturaustausch und Hybridität – die er zugleich „[...] als translationale und transnationale Prozesse [...]“ (MENDE 2017: 230) versteht – in Verbindung bringt. Für Bhabha ist solch eine kulturelle Übersetzung ein hybrider Übertragungsprozess, „[...] der jenseits der Dichotomie von Original und Übersetzung stattfindet“ (ebd.). Er bewegt sich vielmehr im kulturellen Zwischenraum. Solche hybriden Übersetzungen tragen die Spuren kultureller Differenzen und Machtverhältnisse in sich. Ein Produkt des hybriden, kulturellen Translationsprozesses ist ein Text, in den sprachliche und kulturelle Differenzen eingeschrieben bleiben. Postkoloniale Translationswissenschaftler vertreten also den Standpunkt, dass Translation nicht in einem Vakuum geschieht, aber auch nicht zwischen zwei distinkten Kulturen, sondern in einem Kontinuum zwischen ihnen. Sie ist also eine interkulturell integrierte Handlung und immer als Teil eines dauernden Prozesses zu denken (vgl. BASSNETT / TRIVEDI 1999). Sie bedeutet eine Bewegung vom Anderen zum Eigenen hin und wieder zurück, eine Konfrontation von Fremdem und Heimischem und deren ineinanderfließen.

4. Das Jiddische als Sprache der Peripherie

Das Hauptelement der sprachlichen Heterogenität des Romans *Król* und zugleich sein zentrales Übersetzungsproblem bildet das Jiddische in seiner osteuropäischen Ausprägung, das mit dem Standardpolnischen verflochten wird. Dabei ist zu betonen, dass die Betrachtung dieser regionalen Varietät über das rein Linguistische hinausgehen und die kulturelle Verankerung im ehemaligen osteuropäischen Sprachgebiet reflektiert werden sollte. Zeitlich situiert im Warschau der Zwischenkriegszeit zählt es damit sowohl zu den diatopischen als auch zugleich zu den diastratischen Varietäten einer Sprache. Das Jiddische gehört also wesentlich zum Diasystem des Polnischen und seiner Architektur (vor allem) der Zwischenkriegszeit, wie es in Twardochs Roman rekonstruiert wird.

Die Varietät des gesprochenen Ostjiddisch in *Król* ist also zum einen mit der jüdischen Kultur Osteuropas verbunden. Diese sozio-kulturelle Einbettung wird im Roman deutlich. Twardoch zeigt das Jiddische als Teil der deklassierten, marginalisierten Kultur, aber zugleich versucht er, es aufzuwerten. Um dies zu erreichen, wird im Roman nicht nur der periphere Status von Juden gezeigt, sondern auch ihre reichhaltige kulturelle Tradition.

Es sei darauf hingewiesen, dass polnische Juden meist mehrsprachig waren, sie hatten passive oder aktive Kenntnisse der polnischen Standardsprache und ihrer verschiedenen Register, sie beherrschten Jiddisch, manchmal auch Deutsch und Hebräisch als Religionssprache.⁵ Eine bestimmte Gruppe von Personen im Roman spricht hauptsächlich oder ausschließlich Jiddisch, aber es handelt sich um Nebenfiguren, wie zum Beispiel die Mutter von Mojżesz Bernsztajn. Damit wird auf die Zugehörigkeit zu einer bestimmten Gesellschaftsschicht verwiesen: Sie gehören zu einer Gruppe orthodoxer Juden mit einer starken kulturellen Identität, deren wesentlicher Bestandteil die Bindung an die Tradition ist. Der Gebrauch des Jiddischen

⁵ Zum Bilingualismus der Warschauer Juden vgl. GELLER (2014: 27–31).

vermittelt ein Gefühl starker Zugehörigkeit zur Gemeinschaft. Er verweist aber auch auf die Verlorenheit innerhalb der polnischen Kultur, in der man nicht heimisch werden kann:⁶

(1)

„– Lomer antlofn – prosiła matka – lomer antlofn cynerszt cy maa szwesto ka Lodz in szpejto kan Erec Jisruel ode kan Amerykie. Lomer antlofn, Nuchym, waal nysz ka zach of de welt wet indz kiene fatajdign fan kas fyn'ym puryc.“

„«Lomer antlofn», bat meine Mutter, «lomer antlofn zinerscht zi ma schwesto ka Lodsch in schpejto kan Eretz Jisruel ode kan Amerike. Lomer antlofn, Nojem, wal nsch ka schach of de welt wet inds kene fatajdign farn kas finim puriz.»“^{*}

* Naum, uciekajmy (...). Uciekajmy najpierw do mojej siostry do Łodzi, a potem do Palestyny albo do Ameryki, uciekajmy, Naum, bo przed gniewem tego puryca nie obroni nas żadna siła ludzka ani boska.“ (*Król* 29)⁶

* Lass uns weglauen, Naum. Wir laufen erst zu meiner Schwester nach Lodsch und dann nach Eretz Israel oder Amerika. Lass uns weglauen, Naum, denn vor dem Zorn dieses Puritz schützt uns keine menschliche und keine göttliche Kraft.“ (*Boxer* 31)

Die Angst vor dem Gangster Kum Kaplica veranlasst Mojżesz Mutter, den Vater zur Flucht nach Palästina aufzufordern – an einen Ort, den sie mit Sicherheit und Freiheit assoziiert. Die Mutter vermochte im Polen der Zwischenkriegszeit nicht heimisch zu werden, fühlte sich von jüdischen Gangstern in ihrer Existenz bedroht. Sie ist eine strenggläubige Jüdin, die im Text über ihren Sprachgebrauch gekennzeichnet wird. Das Jiddische stärkt ihre Identität und ist in Twardochs Roman damit als Stimme der kulturellen und sozialen Peripherie markiert. Heimatlos und von Ort zu Ort getrieben, werden seine Sprecher in *Król* in die Niederungen der Warschauer Gesellschaft verwiesen. Der Gebrauch des Jiddischen stellt daher auch eine soziale Markierung dar.

In der Übersetzung von Olaf Kühl wird diese Sprachlandschaft nachgezeichnet, die Ver fremdung des Originaltextes wird auch für den Leser der Übersetzung spürbar. Die Fußnoten im Translat wurden direkt aus den polnischen Fußnoten übersetzt. Interessanterweise ist in der Übersetzung keine Bezugnahme auf sprachliche Beratung auf Jiddisch zu finden, und dies ist umso wichtiger, als man im polnischen und deutschen Text vor allem Unterschiede innerhalb der auf Jiddisch verfassten Formulierungen auf der phonetischen Ebene erkennen kann. Es ist daher davon auszugehen, dass Kühl beschloss, die von Twardoch eingeführte osteuropäische Spielart des Jiddischen zu ersetzen, indem er das Jiddische aus der Vorlage in seiner ursprünglichen Fassung wiederherstellte, die auf dem mittelhochdeutschen Dialekt basiert und deren slawische oder hebräische Elemente diese germanische Basis nur bereicherten. Beispiele in Jiddisch zeigen, dass der Unterschied zwischen der Übersetzung und dem Original phonetisch ist, während morphologische oder syntaktische Strukturen eher unverändert bleiben. Der Übersetzer kehrt daher zur Besonderheit der jiddischen Niederschrift zurück, die auf einigen Gegebenheiten der deutschen Rechtschreibung basiert, während es sich im Original

⁶ Alle Fettdruck-Hervorhebungen in den polnischen und deutschen Zitaten stammen von mir – D.Ł.

um eine phonetische Niederschrift dieser Sprache handelt. Kühl benutzt also eine Spielart des Jiddischen, die dem deutschen Leser wegen ihrer phonologischen Regularitäten näher ist. Der verfremdende Effekt des Originaltextes wird bewahrt und ausgangsseitige Konnotate bleiben weitgehend erhalten. In der Übersetzung von *Król* bewegt sich Kühl dabei innerhalb des Varietätenspektrums des Jiddischen, das ein Kontinuum zwischen der polnischen und der deutschen Kultur ausbreitet. Kühls Übersetzung schafft damit eine kulturelle Kontaktzone, in der das Fremde und das Eigene sich begegnen können. Für deutschsprachige Rezipienten wird sinnfällig, wie eng das Jiddische mit der deutschen Sprache verbunden ist. Das Jiddische erinnert zudem an andere Dialekte des Deutschen, was der Übersetzer sich zunutze macht (vgl. KIEFER 1995: XV–XVI). Was hier erhalten bleibt, sind also die allgemeinen Konnotate, die mit regionalem Sprachgebrauch verbunden sind: Der Dialekt steht für eine starke kulturelle Identität, auf die die jüdischen Figuren Twardochs in einer feindseligen Umwelt angewiesen sind. Hier zeigt sich also, wie kreativ und reflektiert Kühl im ‚Dritten Raum‘ zwischen den Kulturen übersetzerisch handelt, indem er an Vertrautes erinnert und zugleich das Fremde bestehen lässt.

Aus dem Original lässt sich ablesen, dass fromme Juden das Jiddische als Standard sprechen. Dies ist jedoch nicht die Regel, denn an anderen Stellen kann man auch die Vermischung von Sprachcodes durch eifrige Gläubige finden. Dies geschieht immer dann, wenn sie den geschlossenen Raum der jüdischen Stadtviertel verlassen und den öffentlichen Raum betreten:

(2)

„**Dos past niszt!*** – powiedział nagle jeden z brodatych Żydów [...].

– **Tak nie można, panowie. Nie można. Wstyд. I nikt nic nie zrobi?** – dodał drugi po polsku, rozglądając się po sali.

Kaplica uśmiechnął się [...].

– A więc nie odpowiada szanownym panom taka forma krytyki literackiej? – zapytał słodkim głosem.

[...]

– Proszę pana, tu nie o sztukę... – zaczął jeden z pobożnych Żydów, młodszy [...].

– To ja bym chciał, żeby panowie dla nas zatańczyli. Wszyscy popatrzymy.

– **Panie, słuchaj pan...** – powiedział drugi, starszy [...].

– Będziecie tańczyć tango – powiedział [Kaplica].

– Sam se tańcz, **meszugener*** – odparł Żyd.

„**Dos past nischt!**”, sagte plötzlich einer der bartigen Juden [...].

«**So geht das nicht, meine Herrn. Eine Schande. Und niemand unternimmt etwas?**», fügte der andere hinzu, sah sich im Saal um.

Kaplica lächelte [...].

«Den verehrten Herrn gefällt also diese Form der Literaturkritik nicht?», fragte der mit süßlicher Stimme.

[...]

«Es geht hier nicht um Kunst, wissen Sie...», hob einer der frommen Juden, der jüngere [...].

«Dann hätte ich gern, dass Sie uns etwas vor- tanzen. Wir alle gucken zu.»

«**Hören Sie...**», sagte der andere, ältere [...].

«Ihr werdet Tango tanzen», sagte [Kaplica].

«Tanz selbst, **Meschuggener**», erwiderte der Jude.

- Feter**... – zaczął go powstrzymywać młodszy. [...]
- Tańczyć, kurwa! Już! – ryknął Kaplica.
- Żydzi w chałatach stracili resztki wcześniejszej pewności siebie. [...]
- Feter libinker... lomir tancn, ich bet ajch...* – szepnął. [...]

* Tak nie można!

* pomyleńcu

** Wuju

* Wujku... Tańczmy, proszę..." (*Król* 50–52)

«Feter...»*, der Jüngere wollte ihn zurückhalten. [...]

«Tanzen, verdammt! Los!», brüllte Kaplica. Die Kaftanjuden verloren den Rest ihrer bisherigen Selbstsicherheit. [...]

«Feter libinker... lomir tantzn, ich bet ajch ...»**, flüsterte er.

* Das gehört sich nicht.

* Onkel

** Lieber Onkel ... Lass uns tanzen, bitte.“ (*Boxer* 53–54)

Im Roman ist dies definitiv die vorherrschende Form des Jiddischen, mittels deren der Autor aufeinanderfolgende Figuren als hybride Identitäten skizziert. Ihr Funktionieren innerhalb der Gesellschaft erfordert die Vermischung von sprachlichen und kulturellen Codes. In der Konfrontation mit Standardsprechern erleben die Jiddisch-Sprechenden ihr Judentum als Makel und werden Opfer von Ausgrenzung und Herabsetzung. Das obige Textbeispiel (2) zeigt einen Meinungsaustausch an einem öffentlichen Ort, in einer Kneipe zwischen dem aggressiven Kum Kaplica (einem für seine Gräueltaten bekannten Gangster) und außenstehenden Juden, die angesichts physischer Gewalt zu protestieren beginnen. Ihr anfängliches Selbstvertrauen, mit dem sie ihre Einwände gegen das Verhalten des Gangsters formulierten, drückte sich auch in der Sprache aus, denn sie sprechen zunächst nur Jiddisch. Die Aggressivität und Entschlossenheit des polnischsprachigen Sprechers ihnen gegenüber führte zu einem Wechsel zur polnischen Sprache (hier in der direkten Äußerung gegenüber Kum Kaplica „Panie, słuchaj pan“, die Elemente der Höflichkeit bzw. Unterwürfigkeit („Panie“, „Pan“) und der inoffiziellen Form verbindet (das Verb in der Form des Imperativs für die zweite Person Singular: „słuchaj“, wobei dies jedoch eine gewisse Umgangssprachlichkeit mit sich bringt und den Rang des Höflichkeitsausdrucks herabsetzt). Das Verhalten der jüdischen Sprecher schwankt zwischen Unterwerfung und Aufbegehren, was in dem Satz „Sam se tańcz, meszugener“ zum Ausdruck kommt, in dem das Polnische vom Jiddischen unterwandert wird. Auch dies ist eine der in Twardochs Texten rekurrenten Situationen, in denen Standard und Varietät aufeinandertreffen und dabei das Machtgefüge von Peripherie und Zentrum offenbar und zugleich hinterfragt wird.

Die sprachliche Binnendifferenzierung des Figurenrepertoires ist an dieser Stelle höchst aufschlussreich für die Frage der verhandelten Identitäten. Die Standardsprecher, die sich in dieser Szene konsequent weigern, ins Register des Jiddischen zu wechseln, sind ja selbst Juden, die sich jedoch eine polnische Identität zu eigen gemacht haben und desto verächtlicher auf die orthodoxe jüdische Bevölkerung herabsehen. Dabei werden nicht nur kulturelle, sondern vor allem auch soziale Hierarchien sichtbar, denn der Gebrauch des Jiddischen wird mit einem niedrigen sozialen Status assoziiert. Die Szene ist damit ein Beispiel für die von Twardoch sichtbar gemachte Dynamik von Dominanz und Unterwerfung zwischen Zentrum

und Peripherie, die über das Verhältnis von Standard und Varietät ausgetragen wird. Sie tritt hier in ihrer ganzen Aggressivität zutage. Die Stimme der Peripherie hat damit nur zwei Alternativen: Entweder lässt sie sich in den Standard hineinzwingen oder sie wird ganz zum Schweigen gebracht.

Diese sprachliche Unterwerfungsgeste, die im Polnischen durch die Verdoppelung der Anredeform „Pan“ zum Ausdruck kommt, kann im Deutschen nicht nachvollzogen werden, denn der Übersetzer ersetzt diese Wendung durch das normative „Hören Sie“. Dennoch flüsterten sie untereinander immer noch auf Jiddisch. Diese sprachliche Dissonanz der Szene wurde in der Übersetzung mit ähnlichen translatorischen Lösungen, die im vorigen Absatz besprochen wurden, also unter Verwendung der deutschsprachigen Konventionen der jiddischen Niederschrift, wiedergegeben.

Auf interessante Weise behandelte der Übersetzer das jiddische Wort „meszugener“, mit dem die Verbalattacken der Gangster – und zwar auf Jiddisch – zurückgegeben werden. Der Satz stellt also eine Auflehnung in mehrfachem Sinne dar: Nicht nur werden die Demütigungen (die frommen Juden sollen für die Gangster tanzen) in Form eines Gegenbefehls gekontert, es geschieht auch mittels einer Beschimpfung, die zudem auf Jiddisch ausgedrückt wird. Auch in dieser Hinsicht kommt hier der Widerstand der minoritären Gemeinschaft gegen den polnischen Standard zum Ausdruck. Er wird sozusagen auf Jiddisch ‚sprachmächtig‘. Die Bezeichnung stammt vom Hebräischen *meszug(g)a* und bedeutet ‚ein Verrückter‘, ‚ein Wahnsinniger‘. Das Wort kommt mit zahlreichen Alternanzen sowie in polonisierten Formen vor, z. B. *myszygene*, *miszygany*, *miszugien* (vgl. ŻEBROWSKI), der Autor bewahrte jedoch ganz bewusst den jiddischen Ursprung dieser Benennung. Im Originaltext bringt er dazu zusätzlich eine Fußnote an und erklärt die Bedeutung als „*pomyleniec*“ („verwirrt“). Der Übersetzer hingegen fand in der Zielkultur das saloppe Adjektiv „*meschugge*“, was soviel bedeutet wie ‚nicht bei Verstand‘. Seine Etymologie weist eindeutig auf den Ursprung aus dem Jiddischen hin. Während in der Vorlage das Wort als fremdes Element aus dem Text heraussticht, ist im Deutschen die Bedeutung von ‚*meschugge*‘ bekannt, das Wort wird als Jiddisch identifiziert. Im kulturellen Gedächtnis des zielkulturellen Lesers hält es damit immer noch die Vorstellung der jüdischen Identität der in diesem Abschnitt Sprechenden wach. Es wird hier deutlich, dass der Übersetzer ganz genau den Grad der Fremdheit der jeweiligen Bezeichnung für den zielkulturellen Leser abwägt, um die Balance zwischen dem Fremden und dem Vertrauten zu finden.

Die Vermischung der Sprachen durch polnische Bürger jüdischer Herkunft hängt mit ihrer langen Geschichte des Lebens in der Diaspora zusammen. In größeren Städten konnten Juden eine hermetische Gemeinschaft bilden, aber das Leben in einer bestimmten Gesellschaft erforderte Anpassung. Die Kenntnis des Polnischen war eine Grundvoraussetzung für die Assimilation. Dennoch war Polnisch nicht die einzige Sprache der polnischen Juden. Ihre Mehrsprachigkeit war bedingt durch ihre Erziehung sowie die Bereitschaft, ihre nationale Zugehörigkeit und gleichzeitig ihre Identitätsautonomie zu betonen. Darüber hinaus konnten sich Siedler aus anderen Ländern der Sprache ihres Herkunftslandes bedienen. Außerdem wurde Hebräisch als Sprache der Religion in orthodoxen oder frommen Häusern verwendet. Zusätzliche Sprachwechsel wurden auch im sozialen Leben auferlegt. Sie schickten beispielsweise ihre Kinder auf Schulen mit Polnisch oder Jiddisch als Unterrichtssprache und

sprachen nicht selten zu Hause eine andere Sprache.⁷ Diese Hybridisierung der Kulturen wird in Twardochs Roman durch die Konstruktion von Figuren wie Jakub Szapiro, seiner Frau Emilia oder der Bordellmutter Ryfka Kij, die Polnisch und Jiddisch verwenden, illustriert:

(3)

„– Daa mame in brido zene awek ka Lomżie, cy de szwesto ijo – powiedziała Emilia Szapiro przy którymś z moich pierwszych śniadań w ich mieszkaniu [...]. – Jankiew ot zaj giegiebm s'gielt*.

Jej jidysz nosił w sobie ten prawie niesłyszalny, a jednak obecny ślad tego, że od dziecka po polsku mówiła równie dobrze jak po naszemu. [...]

– Wiem, Jankiew. Wiem. I będziesz, albo cię wcześniej zabiją. [...]

– Wyjdźmy, Jakub. [...]

„«Da mame in brido sene awek ka Lomzscha, zu de schwesto ijo», sagte Emilia Shapiro bei einem meiner ersten Frühmahl in ihrer Wohnung [...].

«Jankiew hat zaj gigibm dus gelt.»*

Ihr Jiddisch trug fast unhörbare Spuren davon, dass sie seit ihrer Kindheit Polnisch ebenso gut sprach wie unsere Sprache. [...]

«Ich weiß, Jankiew. Ich weiß. Du wirst es sein, oder sie töten dich vorher. [...]

«Lass uns auswandern, Jakub.»

* Twoja matka i brat wyjechali do Łomży, do jej siostry (...). Jakub dał im pieniądze.”
(*Król* 126, 63)

* Deine Mutter und der Bruder sind nach Łomża, zu ihrer Schwester. [...] Jankiew hat ihnen Geld gegeben.”
(*Boxer* 135–136, 66–67)

(4)

„– Moryc, Moryc, poruchać przyszedłeś?, jingeļe, poruchać? – śmiał się pijany trochę Jakub [...].

– Ch'bi giekime owsrejdn a wort myt dijo – odparł Moryc w końcu. – Zach ibebetn*.

– Tak i pogadajmy, ale skoro towarzystwo mieszane, to po polsku może?

– Dus zene jidysze injunym, yz lome rejdn jidysz. Rywkie, gis mi araa, a glezele!* Nalała. Wypił.

– Jankiew, di mis awekfurn myt mijo kan Erec Jisrael. Dortn yz indzo cykunft. Du zene nur di szmokes fyn Falangie. Nysz ka gite caatn kime far indz yn Pojln!**

„«Moryc, Moryc, bist ficken gekommen, Jingele, ficken, was?», lachte der leicht betrunkene Jakub [...].

«Ch'bi gikime ojsrejdn a wort mit dijo», erwiderte Moryc schließlich. «Sach ibebetn.»*

«Ja, lass uns reden, aber hier in gemischter Gesellschaft vielleicht auf Polnisch?»

«Dus sene jidische injunim, iz lome rejdn jidisch. Rywkie, gis mi ara, a glesele!»** Sie schenkte ein. Er trank aus.

«Di mis awekfurn mit mijo kan Eretz Jisrael, Jankiew. Dortn is indso zikinft. Da sene nur di schnokes Fin Falangie. Nisch ka gite zatr kime far inds in Pojln!»***

⁷ Zur Situation der Juden im Warschauer Schulwesen vgl. GELLER 2014: 27–31.

- Bo tam to wszyscy Żydów kochają, co? [...] – odwarknął Jakub, **uparcie po polsku**. [...]
- S'wet gur nysz zaan fyn dejm icto, Jankiew* – powiedział poważnie.
- Fyn wues?** – Jakub też spoważniał i dopiero teraz **przeszedł na jidysz, jakby był to w jego mniemaniu język przeznaczony do spraw poważnych**.

* Pogadać przeszolem. Pogodzić się.

* To są żydowskie sprawy i będę gadał po żydowsku. Ryfka, nalej mi jednego.

** Musisz wyjechać ze mną do Palestyny, Jakub. Tam jest nasza przyszłość. Tutaj są tylko te skurwysyny z Falangi. Nic dobrego nam się w Polsce przydarzyć nie może.

* Nic z tego nie będzie teraz, Jakub.

** Z czego?

(*Król* 182–184)

«Weil dort alle die Juden lieben, was? [...]», gab Jakub zurück, **stur auf Polnisch**. [...]

„S'wet gur nisch san fin dejm itzto, Jan-kiew“*, sagte er ernsthaft.

«Fin wues?»** Auch Jakub wurde ernst und wechselte erst jetzt ins Jiddische, als meinte er, diese Sprache sei die angemessene für ernsthafte Dinge.

* Wollte mal ein Wort mit dir reden. Mich wieder mit dir vertragen.

** Das sind jüdische Angelegenheiten, und ich werde jiddisch reden. Ryfka, schenk mir einen ein.

*** Du musst mit mir nach Eretz Israel auswandern, Jakub. Dort ist unsere Zukunft. Hier gibt es nur diese Schweine von der Falanga.

* Das wird jetzt nichts werden, Jakub.

** Mit was?“ (*Boxer* 193–195)

Deutlich wird hier, dass das Jiddische als Sprache der internen Angelegenheiten fungiert und stark mit der jüdischen Identität verwachsen ist. Sobald die Figuren jedoch eine Außenperspektive auf die diskriminierte ethnische Gemeinschaft der Juden einnehmen, wird es zugunsten des polnischen Standards abgelehnt (s. Bsp. 4). Die Protagonisten wechseln ihre Sprachen also je nachdem, ob sie ihre jüdische Identität manifestieren oder sich von ihr distanzieren. Im Prinzip sind sie von klein auf mindestens zweisprachig und in der Lage, zwischen dem Kontext des Gebrauchs einer bestimmten Sprache bzw. Varietät zu unterscheiden. Obwohl sie Polnisch häufiger als Jiddisch verwenden, nennen sie letzteres „swój“, also ‚eigen‘ (Bsp. 3) und das Polnische als zweiterworben. Emilia spricht ausgezeichnet Polnisch, das in ihrer Muttersprache Jiddisch hervorsticht. Ryfkas fließendes Jiddisch wiederum trägt Spuren des Polnischen, lange Zeit konnte sie nicht zwischen Jiddisch und Polnisch unterscheiden, so dass die sprachliche Hybridität für sie ganz natürlich war („Sie sprach Polnisch und Jiddisch gleichzeitig, konnte die Sprachen nicht auseinanderhalten“, *Boxer* 329). In ähnlicher Weise mischt Jakub den Sprachgebrauch freiwillig, aber viel häufiger spricht er Polnisch. Vielleicht hat das mit seinem Leben im kulturellen Gefüge Warschaus zu tun, das er nicht zwischen Polen und Juden aufteilt, sondern als sein eigenes, ihm gehörendes Gut behandelt, dessen ‚König‘ er wird. All diese Figuren vermischen problemlos Sprachen, was für die jüdischen Hybrid- und gemischtkulturellen Identitäten der damaligen Warschauer Gesellschaft selbstverständlich war.

Der Übersetzer markiert diesen Wechsel innerhalb der Sprachen bzw. Sprachvarietäten, indem er Jiddisch abwechselnd mit Deutsch einführt, wobei er jedoch metasprachlich signalisiert, dass diese Protagonisten Polnisch sprechen („gab Jakub zurück, stur auf Polnisch“

oder „sie wechselte ins Polnische“). Obwohl dies eine Übersetzung der Kommentare des ausgangssprachlichen Erzählers über den Sprachwechsel ist (und keine translatorische Strategie), sollte die Bedeutung dieser Kommentare in der Übersetzung gesehen werden, denn sie fungieren als Mittel, die sprachliche Heterogenität des Originals beizubehalten: Der Übersetzer teilt dem ZS-Recipienten mit, dass die Figuren im Originaltext Polnisch und Jiddisch miteinander kombinieren.

5. Der hybride Sprachhabitus von Janusz Radziwiłek

Twardoch skizziert immer wieder komplexe Identitäten und zeigt eine kulturell heterogene Gesellschaft mit umfassenden Traditionen, Sprachen und Persönlichkeiten, die mit anderen Kulturen verflochten sind. Ein Beispiel für eine solche Person ist Janusz Radziwiłek,⁸ Vertreter der Gangster-Welt. Er ist aufgrund seiner Auslandserfahrungen fünf Sprachen mächtig, beherrscht aber keine einzige wirklich gut. Daher kommt auch die Diminutivform seines Nachnamens, denn die mangelnde Sprachkompetenz, die Hybridisierung der Sprachen, die fremdsprachigen Einschübe oder die Dekonstruktion normativer polnischer Ausdrücke lassen Zweifel an seiner Intelligenz aufkommen. Die Verniedlichungsform seines Namens deutet darauf hin, dass diese Person wenig ernsthaft, leicht spöttisch und mit Distanz betrachtet wird, und in die Übersetzung wurde er ohne jede Änderung übernommen. Diese Ironie kann jedoch vom zielkulturellen Leser nicht nachvollzogen werden, da die polnische Diminutivform als solche nicht entziffert werden kann.

Die folgenden Beispiele charakterisieren das Sprachgebaren von Janusz Radziwiłek mit vielen komischen Zügen sowie entlarvenden Normbrüchen:

(5)

- „– Za co mnie on przeprasza? – warknął Doktor [...]
- Za co, kurwa? Za co, kurwa, przeprasza on?! – ryknął Doktor [...].
- Ależ nie stało nic, sie nie przejmuję, pan Pantaleon, drobiazg jest, drobiazg. Kein Ding. [...] – Panna Ryfka, szklanek koniaku prosić uniżony na początek. Duża szklanka koniaku. [...]

„«Für was bittet er um Verzeihung?», knurrte der Doktor [...].
 «Verzeihung für was, verfluchte Scheiße? Für was?!», brüllte der Doktor [...].
 «Macht doch nichts, egal, Herr Pantaleon, Kleinigkeit, Kleinigkeit. Kein Ding. [...]» [...] «Fräulein Ryfka, ein Glas Cognac, bitte ergebenst, für den Anfang. Großes Glas Cognac.» [...]

⁸ Der Name, kombiniert mit den Eigenschaften der Figur und ihrer Rolle im Roman, ist äußerst interessant. Es handelt sich einerseits um eine intertextuelle Anspielung auf den historischen Roman *Potop* (dt. *Sintflut*) von Henryk Sienkiewicz. Andererseits ist der Protagonist Radziwiłek einem authentischen Charakter (einem Warschauer Gangster) nachempfunden. Gerade die Verquickung von literarischen mit historischen Quellen scheint für Twardoch typisch zu sein. Die Figur ist nicht nur sprachlich hybride, sondern auch ein Konglomerat aus verschiedenen literarischen und historischen Quellen.

- **Ars longa, vita brevis** – odparł Radziwiłek.
- Czego? – zdziwił się Kum.
- Źyci krótki, sztuka długi – wyjaśnił Doktor.” (*Król* 99)

«**Ars longa, vita brevis**», erwiderte Radziwiłek.
 «Was ist los?», wunderte sich der Pate.
 «Leben kurz, Kunst lange», erklärte der Doktor.“ (*Boxer* 106)

(6)

- „– Słoneczko! Ausgezeichnet! – ryknął Doktor. – Pan Słoneczko, pan jesteś moja przyjaciel! Na zawsze.
 Słoneczko nerwowo potwierdził.
 – Ja coś pan pokazać, pan Słoneczko! Pan patrz! Panna Ryfka, pianino, grać!
 Ryfka zawołała pianistę, ten przyszedł niechętnie i dosłownie trząsł się ze strachu.
 – Pan Bykow! Grać *Einzug der Gladiatoren!*
 – rozkazał Doktor. – Grać! Schnell!

„«Słoneczko! Ausgezeichnet!» – brüllte der Doktor. «Herr Słoneczko, du mein Freund! Für alle Zeit.»
 Słoneczko nickte eifrig und nervös.
 «Ich dir was zeigen, Słoneczko. Guck! Fräulein Ryfka, Klavier, spielen!»
 Ryfka rief den Pianisten, der erschien widerstrebend und zitterte geradezu vor Angst.
 «Herr Bykow! Spiel *Einzug der Gladiatoren!*», befahl der Doktor. «Spielt! Schnell!»

- Bykow zaczął trząść się jeszcze bardziej.
 – Ja nie znam... Przepraszam najmocniej, ale ja nie wiem, nie znam... – jącała.
- **Dummkopf!** – wrzasnął Radziwiłek, podszedł do pianisty, nie wypuszczając pistoletu z ręki. – **Łatwość! Muzyka z cyrka!** Grać! Eins, zwei, drei!” (*Król* 105)

Bykow zitterte nun noch mehr.
 «Kenne ich nicht. Bitt inständig um Verzeihung, aber ich weiß nicht, das kenn ich nicht ...», jammerte er.
 «**Dummkopf!**», schrie Radziwiłek, ging zu dem Pianisten, ohne die Pistole aus der Hand zu legen. «**Kinderspiel! Zirkusmusik!** Spielt! Eins, zwei, drei!»” (*Boxer* 112)

(7)

- „– A różnie mówić na mieście – odpowiedział Radziwiłek, nie zmieniając tonu. – Mówić, że Śmigły coś szykuje. Mit diesem Oberst, wie heißt er? Obóz Zjednoczony Polski?
 – Z pułkownikiem? Z OZN? To może z Kocem?
 – Ja, ja. Oberst Kotz. Adam Kotz. Na, to i on marszał Rydz mit diesem Oberst chcą może i zamach jakiś? Kotz się z Falanga dogadać? Tak, tak. Zrobić sojusz z nacjonalistami? [...]” (*Król* 182)

„«Man erzählt sich so manches in der Stadt», erwiderte Radziwiłek, ohne seinen Ton zu ändern. «Erzählt, Smigly führt was im Schilde. Mit diesem Oberst, wie heißt er? Vereintes Polnisches Lager?»
 «Mit dem Oberst? Mit dem OZN? Mit Koc?»
 «Ja, ja. Oberst Kotz. Adam Kotz. Er und Marschall Rydz mit diesem Oberst. Staatsstreich vielleicht? Kotz mit Falanga einig? Ja, ja. Bündnis mit Nationalisten?»
 [...]” (*Boxer* 193)

(8)

- „– **Zamieniam się w ucho** – rozpromienił się Doktor.
- Mówiąc „w słuch”, „zamieniam się w słuch”.
- **W jakie słuch?** Co ty mówisz, panie Jakub?” (*Król* 304)

„**Ich bin ganz Hören**», strahlte der Doktor.
 «Es heißt <Ohr>, <Ich bin ganz Ohr>.»
 «**Was Ohr?** Was redest du, Herr Jakub?»“
(Boxer 323)

Als Vertreter der Gangsterwelt, Sozialist, untreuer Kumpan von Kum Kaplica, ist der extrem sadistische Doktor Radziwiłek eindeutig eine Figur mit der am weitesten verstreuten Ressource an Wörtern und syntaktischen Konstruktionen, die einerseits auf der Kenntnis verschiedener Sprachen beruhen, andererseits eine stete Abweichung von den allgemein geltenden Sprachnormen darstellen. Die große Mehrheit von Radziwiłeks Aussagen sind voll von dekonstruierten Ausdrücken, und es liegen zahlreiche Normbrüche verschiedener Art vor: grammatischer, syntaktischer, lexikalischer. Sie verweisen auf die Hybridisierung des Polnischen, die durch die Kontaminierung mit anderen Sprachen zustande kommt. Radziwiłeks Sprecherprofil ist damit paradigmatisch für die hybriden Kontaktvarietäten, die Twardoch in seinen Romanen nachbildet, um die polykulturelle Identität seiner Protagonisten zu markieren. Der Weltbürger Radziwiłek ist somit ein Beleg für die Hybridisierung der Sprachen, die durch den Kontakt mit anderen Sprachen ständig neue Varietäten ausbilden. Mit Radziwiłek konstruiert der Autor eine Figur, die in komisch zugesetzter Form zutage tritt.

In den Beispielen (5) – (8) ist die Verwendung von Infinitiven besonders deutlich, wie z. B. „grać“ in der Funktion eines Befehls, aber nicht durch die normative Verwendung des Imperativs (Bsp. 6). In der Übersetzung wiederum verzichtet Kühl auf die unpersönliche Form des Verbs zugunsten von „Spiel“ oder „Spielt“, d. h. Formen des Imperativs für die 2. Person Singular und Plural, da die Infinitivform im Deutschen nicht als Ausprägung des Imperativs fungiert. Weitere Beispiele für die Verwendung von Infinitivformen sind Aussagen wie: „szklankę konać prosić“ (Bsp. 5), „ja coś pan pokazać“ (Bsp. 6). In diesen Äußerungen sollte das Prädikat nach der autoritativen polnischen Grammatik in der ersten Person Singular stehen. Zusätzlich gibt es Verstöße gegen die Normen im Bereich der Deklination von Personalpronomen („pan“ anstatt „panu“). Neben der fehlerhaften Form des Verbs fehlt in der Phrase „a różnie mówić na mieście“ (Bsp. 7) das Reflexivpronomen *się*, was auf die Unbestimmtheit und Allgemeingültigkeit des Täters hinweisen würde. Diese Normbrüche verweisen auf die mangelnde Sprachkompetenz des Sprechers und markieren die Hybridisierung der Sprachen. Im Translat sind unterschiedliche Übersetzungsstrategien für diese sprachliche Dekonstruktion zu erkennen. In einigen Abschnitten ist sie abgeflacht und durch normative Wiedergabe nicht mehr zu erkennen, wie z. B. „ein Glas Cognac, bitte“ (Bsp. 5). In anderen Fällen erlebt der ZS-Leser den Sprachhabitus der Romanfigur, z. B. „Ich dir was zeigen“ (Bsp. 6). Diese Formulierungen erzielen in etwa den gleichen hybridisierenden Effekt wie die entsprechenden Phrasen im Original. Im Fall des Satzes „Man erzählt sich so manches in der Stadt“ wird das Indefinitpronomen „man“ und die konjugierte Form des Verbs verwendet, aber die ganze

Phrase gehört zum umgangssprachlichen Register und ist nicht fehlerhaft wie in der Vorlage. Auch die Konventionen der direkten Ansprache an Personen werden dekonstruiert. Im Original heißt es zum Beispiel: „się nie przejmuję, pan Pantaleon“, „Panna Ryfka“ (Bsp. 5; beide Zitate ohne Höflichkeitsform oder ohne eine direkte Wendung an die Person im Vokativ, wie etwa „panie Pantaleon“ oder „panno Ryfko“). In der Übersetzung werden sie in Form von Ellipsen wiedergegeben („egal, Herr Pantaleon“, „Fräulein Ryfka“), aber der ZS-Leser kann den ausgangssprachlichen Fehler aufgrund der grammatischen Asymmetrie zwischen dem polnischen und dem deutschen Sprachsystem nicht erkennen (der Vokativ im Deutschen wird durch den Nominativ ersetzt). Andere Beispiele sind: „pan jesteś moja przyjacieł“, „Ja coś pan pokazać, pan Słoneczko! Pan patrz!“ (Bsp. 6; durch die Verwendung des Personalpronomens, das teilweise eine Höflichkeitsphrase einführt, aber die Form des Verbs steht in der 2. Person Singular, wird die Distanz zwischen den Sprechenden verkürzt und eine eklektische Form gebildet). Darüber hinaus fehlt die Kongruenzbeziehung zwischen dem Possessivpronomen und dem Genus des Substantivs („moja“ anstatt „mój“). In der Übersetzung markiert Kühl diese Verkürzung der Distanz, indem er die Höflichkeitsform völlig aufgibt und das Duzen anwendet: „du mein Freund“, „Ich dir was zeigen, Słoneczko. Guck!“. Die Redewendung „zamieniać się w słuch“ wird im Originaltext von Radziwiłek dekonstruiert und nimmt die Form „zamieniam się w ucho“ an (Bsp. 8). Diese verballhornte Wendung übernimmt der Protagonist fehlerhaft aus dem Deutschen, in dem die normative Formulierung „Ich bin ganz Ohr“ zu finden ist. Es handelt sich also um eine Interferenz, die für die Kontaminierung der Sprachen symptomatisch ist und zugleich die Brüche zwischen ihnen sichtbar werden lässt. Sie verweist zugleich auf die (in diesem Falle nicht gelingenden) Übersetzungen, auf welche hybride Sprecher beständig angewiesen sind. Der Übersetzer kehrt daher die Situation um und wendet innerhalb des Zieltextes eine direkte, wörtliche Übersetzung aus dem Polnischen an, indem er das Deverbativum „Hören“ anstelle des Substantivs „Ohr“ einsetzt: „Ich bin ganz Hören“, was eine ähnlich komische Wirkung wie in der Vorlage erzielt und die Hybridbildung des Originals nachbildet. Durch diese fehlerhafte, missglückte Übersetzung wird zudem die Übersetzung selbst als hybride ausgestellt: Sie bleibt im Zwischenraum der Sprachen und macht die Nahtstellen zwischen ihnen sichtbar. Zum sprachlichen Imponiergehabe Radziwiłeks gehört auch die Verwendung des Lateinischen, wodurch er sich einen kosmopolitischen Anstrich geben möchte. Er zitiert den Spruch „Ars longa, vita brevis“, den er auf die Frage nach der Klarstellung und ihrer Bedeutung im Polnischen fälschlicherweise als „Życi krótki, sztuka długi“ übersetzt (Bsp. 5). Die lateinische Version dieses Satzes ist in der Übersetzung vorhanden. „Leben kurz“ wird im Deutschen mit Sicherheit als fehlerhaft wahrgenommen, „Kunst lange“ ergibt ebenso keinen Sinn. Auch Kühls Vorschlag ist damit eine fehlerhafte Übersetzung aus dem Lateinischen, die auf die Hybridisierung der Sprachen und Kulturen verweist und den Sprecher der Lächerlichkeit preisgibt. Radziwiłeks Sprecherprofil hat also auch in Kühls Übersetzung Züge des Halbgebildeten, der nach gesellschaftlicher Anerkennung strebt und sich dabei lächerlich macht. Die Übersetzung führt damit Kühls kreativen Umgang mit den hybriden Sprachvarietäten in Twardochs Roman vor.

Sprachliche Inkorrektheit beweist, dass die Inkonsistenz der Kulturen die Identität beeinflusst, sie verwischt, was der Autor in der sprachlichen Performanz der Figuren signalisiert.

Durch die Dekonstruktion sprachlicher Strukturen wird ein hintergründiges Spiel mit sprachlichen Normen vorgeführt, das die Annahme eines ‚genormten‘ Standards ironisch anzweifelt.

In den Beispielen (5) – (8) der hybriden Rede von Radziwiłek lassen sich neben den diskutierten Fehlern und Abweichungen von der polnischen Standardsprache auch zahlreiche Einschlüsse in deutscher Sprache beobachten. Das Deutsche und das Lateinische als Sprachen mit hohem kulturellem Prestige vermischt er mit dem Polnischen. Dieses Mosaik der Sprachen unterstreicht seine unscharfe Identität zusätzlich. Im angeführten Textmaterial erfüllt das Deutsche mehrere Funktionen. Es dient dazu, die auf Polnisch formulierten Aussagen zu betonen (Bsp. 5: „Drobiazg. Kein Ding“) oder die Aussage zu verstärken (Bsp. 6: „Grać! Schnell!“). Sie sind jedoch in der Regel eine Kompensationsstrategie angesichts der mangelnden Sprachkenntnisse der Figuren und der Vermischung verschiedener Sprachen durch die sprachlich inkongruenten Protagonisten. Fehlt den Sprechern ein bestimmtes Wort im Polnischen, verwenden sie die vertrauten Begriffe im Deutschen, z. B. den Ausdruck „wie heißt er?“ als eine rhetorische Frage, die bezeugt, dass die Figur nach einer Entsprechung sucht (Bsp. 7). Im Prozess des Übersetzens geht an diesen Stellen die Hybridisierung der Sprachen verloren. Dies geschieht auch an der Stelle, wo in der Figurenrede deutschsprachige Einsprengsel erscheinen. Dies lässt sich sehr gut im Originaltext am Beispiel der Partikel „tak“ („ja“) beobachten, die im Zieltext ebenfalls auf Deutsch als „ja, ja“ erscheint (Bsp. 7), was mit der unüberwindbaren Grenze der Übersetzung eines Textes mit Elementen einer anderen Sprache in die gleiche Zielsprache zusammenhängt.

Insgesamt wird aber in Kühls Übersetzung der in mehreren Sprachen radebrechende Radziwiłek als Figur zwischen den Sprachen und Kulturen gezeichnet. Er wird auch gesellschaftlich präzise verortet: als Halbgebildeter und Möchte-Gern-Kosmopolit, der sich über die demonstrierten Sprachkenntnisse gesellschaftliche Geltung verschaffen will. Er verwendet das Deutsche und das Lateinische als Sprachen, die in der Hierarchie der Kulturen weit oben rangieren – im Gegensatz zum Jiddischen als der Sprache der Peripherie, der Deklassierten, oder zum Russischen als der Sprache der Gosse und der Gauner. Indem dieser Mimikry an die ‚großen‘ Kultursprachen komische Züge verliehen werden, wird das hierarchische Gefüge der Kulturen infrage gestellt und die Vorstellung von sprachlich homogenen Kulturen ad absurdum geführt.

6. Russische Einschübe im Soziolekt der Gaunersprache

Zur sprachlichen Palette der polnischen Kultur trägt bei Twardoch noch der Soziolekt der Gangstersprache bei. Anleihen aus dem Russischen, abwertende Begriffe in Kombination mit Neologismen oder Vulgarismen stellen für einige der Figuren einen wichtigen sozialen Anker dar.

Die Sprachlandschaft um 1937 ist auch durch eine Sprachmischung aus Polnisch-Russisch gekennzeichnet. Zahlreiche Einschübe aus der russischen Sprache sind vor allem in den Dialogen präsent, die zum Sprecherprofil der Gangster gehören:

(9)

„[...] – Pij, maładierc – zakomenderował Kaplica.” (*Król* 49)

„[...] «Trink, Maladjez», kommandierte Kaplica.“ (*Boxer* 52)

(10)

„– Pan Szapiro. Pan wiesz, że czasem zmiana jest. Świata się zmienia. Był car, cara niet.“ (*Król* 303)

„«Herr Shapiro. Du weißt, Welt ändert sich. Manchmal. War Zar, ist sich Zar nicht mehr.»“ (*Boxer* 322)

(11)

„– Paszoł won – warknął Pantaleon.“ (*Król* 305)

„«Paschol won», knurrte Pantaleon [...].“ (*Boxer* 324)

(12)

„– Przecież **diengi** dopiero ostatniego dnia miesiąca – powiedziała z wyraźnym rosyjskim akcentem [...].

– No, ty **rzopsko** masz obite? I ty chcesz więcej? Ktoś reklamował? **Żena** u ciebie nie chce chłostać? [...]

– Jest coś, czego ja chcę. Chcę, żeby Marysia mnie kochała. A Marysia mnie kochała, póki ja płaciła. A ja była głupią i chciała sprawdzić, czy ona kocha mnie, czy moje **diengi**.“ (*Król* 355–358)

„«**Dengi** gibt's erst am Letzten des Monats», teilte sie ihm mit unüberhörbarem russischem Akzent mit [...].

„Na, mit deinem wundgeschlagenen **Zhopsko**? Und willst mehr? Eine Empfehlung? Will deine **Frau** dich nicht auspeitschen?“ [...]

„Es gibt etwas, was ich will. Ich will, dass Marysia mich liebt. Aber Marysia hat mich geliebt, solange ich zahlte. Und ich war so dumm und wollte sehen, ob sie mich liebt oder meine *dengi*.“ (*Boxer* 376–379)

(13)

„– Munja nie wiernuksia... – powiedział Tiutczew.“ (*Król* 414)

„«Munja nie vernulsja...», sagte Tjutschew.“ (*Boxer* 444)

Die hier inszenierte Sprachmischung bewirkt eine präzise soziale Verortung der Sprecher. Die Figuren sind Vertreter der Gangster-Unterwelt (Kum Kaplica, Radziwiłek, Tiutczew, Pantaleon). Zu ihr gehört auch die Prostituierte Madame de Potocki. In diesem Fall hat man es mit einer Konstellation zu tun, wo eine der Figuren, Madame de Potocki, ebenfalls Prostituierte und der Unterwelt zugehörig, bewusst das Polnische mit dem Russischen vermischt.

In den obigen Beispielen (9) – (13) ist die Hybridisierung der Sprache deutlich sichtbar. Die polnische Sprache verliert ihre scharfen Konturen und wird durch die Durchsetzung mit Elementen aus dem Russischen „verwässert“. Die russische Sprache ist verballhornt, phonetisch niedergeschrieben, auf morphologischer oder syntaktischer Ebene ins Polnische verwoben. Eine allgemeine Analyse dieser Passagen zeigt, dass der Übersetzer dieses Stücks Fremde im Zieltext beibehält und damit seinen bedeutungsstiftenden Charakter betont, indem er

eine Reihe von übersetzerischen Lösungen einsetzt. Die verfremdende Übersetzung wird dadurch aufgewogen, dass alle diese aus dem Russischen stammenden Ausdrücke phonetisch, im lateinischen Alphabet, geschrieben werden, was schon auf eine gewisse Domes-tizierung durch Twardoch im Original hinweist. Die russischen Sätze erscheinen nicht in kyrillischer Schrift, was für den Leser sowohl der Vorlage als auch der Übersetzung eine zusätzliche Herausforderung darstellen würde, und man kann annehmen, dass es in diesem Falle nicht ohne Fußnoten abgehen würde. Außerdem verweist die phonetische Niederschrift des Russischen auf die Sprachvermischung – eine Hybridisierung der Sprachen im Original, die mit Twardochs Kulturverständnis konvergiert. Denn diese Figuren, die vom Russischen ins Polnische wechseln, sind keine Russen, sondern Menschen, die mit der russischen Sprache bzw. Kultur in Berührung kommen. Ihre Herkunft, Sprache, soziale Ver-ortung oder ihr Wohnort weisen auf eine Identitätsunschärfe hin, die in der Sprachebene des Textes angezeigt wird. Die meisten Phrasen wurden ins Deutsche verpflanzt, sodass der Zielsprachige Leser die sprachliche Vielfalt der Kulturen erfahren kann. Es gibt jedoch mehrere Verschiebungen innerhalb ihrer Übersetzung. Am lesbarsten ist das Bsp. (13), wo der Übersetzer am Ende der Seite eine Fußnote anbringt („Russ.: Munja ist nicht zurückgekommen“), die wiederum im Originaltext nicht enthalten ist. Darüber hinaus wurde das im Text vorkommende Verb „zurückkehren“ (im Russischen „возвращаться“) in Form von „wiernuśia“ vom Übersetzer den deutschen Ausspracheregeln angepasst: „vernulsja“ (ähnlich wie die Ausdrücke: „maładiec“ – „Maladjez“, Bsp. 9 oder „paszol won“ – „paschol won“, Bsp. 11). Das Wort „rzopsko“ (Bsp. 12) ist eine vulgäre umgangssprachliche Form, die auf dem russischen Ausdruck „жопа“ (im Polnischen „dupa“, im Deutschen „Arsch“) basiert. In der Übersetzung wurde sie als „Zhopsko“ wiedergegeben. Das an die deutsche Aussprache angepasste Substantiv ist zwar ein fremdes Element, aber seine Bedeutung lässt sich aus dem Kontext ableiten. Das Substantiv „żena“ (Russ. „женя“), d.h. Ehefrau, wurde normativ übersetzt (Bsp. 12). Das Wort „diengi“ (aus dem Russischen „деньги“, also „Geld“) wird in der deutschen Fassung durch den Übersetzer kursiv (in der Form von „dengi“) gekennzeichnet, ohne seine befremdliche Sprachform aufzugeben, und wird damit auch typographisch als fremdes Element aus dem Text herausgehoben (Bsp. 12). Innerhalb des Textes wird dem deutschen Rezipienten jedoch paraphrasierend erklärt, dass es um Geld geht („Immer nur das Geld“). Diese Übersetzungsverfahren sollten als bewusste Entscheidungen des Translators und seine Sorge um das Verständnis und die Akzeptanz des Textes durch den ZS-Leser betrachtet werden, der mit der sprachlichen Palette von denjenigen Menschen konfrontiert wird, die Russisch und Polnisch vermischen. Diese Hybridisierungen wurden vor allem aufgrund der ganzheitlichen Lektüre des Werkes und seiner Einbettung in den Kontext der von Twardoch aufgestellten Forderungen nach der Anerkennung kultureller Heterogenität nicht geglättet.

Darüber hinaus beinhaltet der Soziolekt der Gaunersprache den Aspekt der mangelnden Bildung, auch dadurch kommt die Sprachmischung zustande. Dies ist im Original deutlich spürbar, und zwar in der Vergangenheitsform der Verben wie etwa: „ja placiła“, „ja była“, „[ja] chciała“ (Bsp. 12), die grammatische Interferenzen aus dem Russischen darstellen. Diese Hybridisierung der Sprachen ist in der Übersetzung ins Deutsche nicht nachvollziehbar. Kühl liefert hier normative Verbformen im Präteritum bzw. Perfekt. Dabei

werden kompensierend Mündlichkeitssignale eingesetzt, etwa in Zusammenziehungen wie „hab's“ oder dem Fehlen eines obligatorischen Subjekts. Dadurch wird eine ‚Sprache der Nähe‘ erzeugt, die dem Sprachrealismus der Vorlage entspricht.

7. Resümee

In Szczepan Twardochs Roman *Król* werden Mechanismen von Dominanz und Unterwerfung anhand des Verhältnisses von polnischer Standardsprache und Varietäten dargestellt. Der Autor verfolgt jedoch einen emanzipatorischen Ansatz, indem er das Jiddische gleichwertig mit dem Polnischen behandelt. Das Thema der Identitätsdilemmata, bedingt durch kulturelle Vermischung, wird besonders durch die Figur Mojżesz Bernsztajn und die hybride Sprache der Protagonisten wie Jakub, Ryfka Kij und Doktor Radziwiłek verdeutlicht. Twardoch negiert die Vorstellung homogener Kulturen und betont die sprachliche und kulturelle Heterogenität. Die Gaunersprache der Warschauer Unterwelt reflektiert soziale Vorurteile und die Stärkung der Gruppenidentität. Insgesamt steht die jüdische Identität im Roman exemplarisch für die Hybridität von Identitäten, die sowohl Herausforderungen als auch Bereicherungen mit sich bringt.

In der Übersetzung von *Król* besteht die Schwierigkeit darin, die sprachlichen Binnen-differenzierungen des Originals als ein zentrales Stilmerkmal des Autors zu bewahren. Die Übersetzung ist innerhalb des Varietätenspektrums des Jiddischen verortet: Kühl bewegt sich in dem Kontinuum zwischen den Sprachen und Kulturen, das durch die Spielarten des Jiddischen abgesteckt wird. Der Übersetzer verwendet eine Variante des Jiddischen im Deutschen, die näher am Zielpublikum liegt, um die Fremdheit des Textes zu erhalten, balanciert dabei jedoch den Zieltext zwischen dem Fremden und dem Vertrauten aus. Diese Wahl ermöglicht es dem Leser, die kulturelle Tiefe und die Identität der jiddischen Figuren zu erfahren und gleichzeitig einen Bezug zur jüdischen Welt Osteuropas herzustellen. Die Authentizität der Figurenrede bleibt erhalten, was zu einer realistischen Darstellung der kulturellen Hybridität beiträgt.

Kühl behandelt die soziolektaLEN Elemente von Twardochs Gangstersprache mit großer Sorgfalt, da diese als wichtiges stilistisches Merkmal des Autors gelten. Der ausgeprägte Sprachrealismus dient nicht nur der Ausdifferenzierung des Figurenrepertoires, sondern auch kulturkritischen und weltanschaulichen Zwecken. Lediglich an einigen Stellen wurden die Vulgarität und Umgangssprache des Originals etwas gemildert.

Kühl rekonstruiert in der Übersetzung von Twardochs Roman die Interferenzen und Normbrüche der Kontaktssprachen und bewahrt dabei die komischen Züge der Sprachmischungen. Seine Lösungen reflektieren ein ironisches Spiel mit sprachlichen Normen und entlarven die Vorstellung homogener Kulturen. Sie betonen die hybride Identität der Figuren, die durch ständige ‚Übersetzungsvorgänge‘ geprägt ist. Kühls Text selbst ist ein Produkt vielschichtiger Translationsprozesse und somit ebenfalls hybrid.

Bibliographie

Primärliteratur mit Siglen

- TWARDOWICZ, Szczepan (2016): *Król*. Kraków: Wydawnictwo Literackie (= *Król*).
 TWARDOWICZ, Szczepan (2019): *Der Boxer*. Aus dem Polnischen übersetzt von Olaf KÜHL. Berlin: Rowohlt (= *Boxer*).

Sekundärliteratur

- BASSNETT, Susan / TRIVEDI, Harish (1999): Introduction. Of colonies, cannibals and vernaculars. In: Dies. (Hg.): *Post-Colonial Translation: Theory and Practice*. London / New York: Routledge, 1–18.
- BHABHA, Homi K. (2007): *Die Verortung der Kultur*. Übers. v. SCHIFFMANN, Michael / FRIEDL, Jürgen. Tübingen: Stauffenburg.
- BRANDT, Marion (2021): Polen als Negativfolie für Selbstentwürfe in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. In: „German Life and Letters“ 74:2, 263–284.
- BRANDT, Marion (2014): Deutsch-polnische Literatur aus postkolonialer und interkultureller Perspektive. In: „*Studia Germanica Gedanensia*“ 30, 149–161.
- COSERIU, Eugenio (1976): *Das romanische Verbalsystem*. Tübingen: Narr.
- GELLER, Ewa (2014): *Warschauer Jiddisch*. Berlin: De Gruyter.
- GREINER, Norbert (2004): Stil als Übersetzungsproblem: Sprachvarietäten. In: KITTEL, Harald u. a. (Hg.): *Übersetzung – Translation – Traduction: Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung*. Berlin / New York: De Gruyter, 899–907.
- JOACHIMSTHALER, Jürgen (2011): *Text-Ränder. Die kulturelle Vielfalt in Mitteleuropa als Darstellungsproblem deutscher Literatur*. Bd. 1: *Schreib-Weisen*, Bd. 2: *(Post-)koloniale Textur*, Bd. 3: „*Dritte Räume*“. Heidelberg: Winter.
- KIEFER, Ulrike (1995): *Gesprochenes Jiddisch: Textzeugen einer europäisch-jüdischen Kultur*. Tübingen: Niemeyer.
- LUKAS, Katarzyna (2013): Einleitung. Translation als kulturelles Faktum, oder: nicht nur *cultural turns*. In: LUKAS, Katarzyna / OLSZEWSKA, Izabela / TURSKA, Marta (Hg.): *Translation im Spannungsfeld der „cultural turns“*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 7–16.
- LUKAS, Katarzyna (2010): Übersetzung und Gestaltung einer hybriden kulturellen Identität. Der Roman *Castorp* von Paweł Huelle und die Übersetzung von Renate Schmidgall aus postkolonialer Perspektive. In: SOMMERFELD, Beate / KĘSICKA, Karolina (Hg.): *Identitätskonstruktionen in fiktionalen und nicht-fiktionalen Texten. Übersetzung und Rezeption*. Frankfurt a. M.: Peter Lang, 175–191.
- MENDE, Jana-Katharina (2017): Übersetzung. In: GÖTTSCHE, Dirk / DUNKER, Axel / DÜRBECK, Gabriele (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: Metzler, 229–231.
- SCHARRER, Matthias (2017): TZI als „Third Space“ transreligiöser Begegnungen. In: „Themenzentrierte Interaktion“ 31. Jg., Heft 2, 131–138.
- STRUVE, Karen (2017): Third Space. In: GÖTTSCHE, Dirk / DUNKER, Axel / DÜRBECK, Gabriele (Hg.): *Handbuch Postkolonialismus und Literatur*. Stuttgart: Metzler, 226–228.
- UFFELMANN, Dirk (2020): *Polska literatura postkolonialna. Od sarmatyzmu do migracji poakcesyjnej*. Kraków: Universitas.

- WOLF, Michaela (2003): Postkolonialismus. In: SNELL-HORNBY, Mary / KUSSMAUL, Paul / SCHMITT, Peter A. (Hg.): *Handbuch Translation*. Tübingen: Stauffenburg, 102–104.
- ZDUNIAK-WIKTOROWICZ, Małgorzata (2018): *Filologia w kontakcie. Polonistyka, germanistyka i postkolonializm*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM.
- ŻEBROWSKI, Rafał: Stichwort ‚meszuge‘. In: *Polski Słownik Judaistyczny* [Polnisches Wörterbuch der Judaistik], <https://www.jhi.pl/psj/meszuge> (Zugriff am 12.11.2024).

Internetquellen

- <https://freundeskreis-literaturuebersetzer.de/preise/helmut-m-braem/laudationes-und-preisreden/> (Zugriff am 23.08.2024).
- <https://kultura.onet.pl/sztuka/olsnienia-2016-szczepan-twardoch-odebral-nagrode-glowna/1b61rtb> (Zugriff am 23.10.2024).
- Polski Słownik Judaistyczny [Polnisches Wörterbuch der Judaistik], <https://delet.jhi.pl/pl/psj> (Zugriff am 12.11.2024).